Maria Baciocchi Del Turco

I Cenacoli Fiorentini

Santa Croce
Sant' Appollonia
Ognissanti
San Marco
Foligno
Calza
San Salvi

Con 8 fototipie

Prezzo: L. 4

R. Paggi - Editore
Firenze - Via Tornabuoni, 15

A mio cugino il conte Umberto Serristori
dedico affettuosamente questo modesto studio
che illustra alcune delle più pure glorie
della nostra cara Firenze.

Maria Baciocchi Del Turco.

I CENACOLI FIORENTINI

MARIA BACIOCCHI DEL TURCO

I CENACOLI FIORENTINI

STUDIO D'ARTE

FIRENZE
TIPOGRAFIA BARBÈRA
ALFANI E VENTURI PROPRIETARI

1904

SOMMARIO:

BIBLIOGRAFIA

EUGÈNE MÜNTZ. — *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Librairie Hachette, Paris.

G. MILANESI. — *Le Opere di Giorgio Vasari.* G. C. Sansoni editore, Firenze, 1885.

LAFENESTRE. — *La peinture en Europe.* Florence.

JEAURON et LÉOPOLD LECLANCHÉ. — *Vie des peintres, sculpteurs et architectes par G. Vasari.* Just Teissier, Paris, 1842.

SELVATICO. — *Scritti d'arte.* Barbèra, Bianchi e C., 1859.

Giornale storico degli archivi toscani.

T. KUGLER. — *Note al manuale della pittura.*

Libro di Ricordanze del Munisterio di Faenza.

Raccolta di opuscoli del Calogerà.

GAYE. — *Carteggio inedito di artisti.*

BALDINUCCI. — *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua.*

CROWE e CAVALCASELLE. — *Storia della pittura in Italia.*

J. BURCKHARDT. — *Le Cicerone.*

B. BERENSON. — *The study and criticism of Italian art.*

PREFAZIONE

In quella sala dei cenobi ove convenivano i monaci a mensa, il pietoso pensiero dei secoli di fede soleva richiedere, effigiata sulla parete, qualche santa istoria, e con maggior frequenza la imagine del mistico convito cristiano.

Così, l'ora giornaliera concessa alla cura di provvedere il corpo dell'alimento necessario al viver terreno, fu, per le anime fervide e solitarie, occasione ancora di sollevarsi oltre la materia, di meditare il mistero degli spirituali alimenti, della comunione di grazia tra Dio e questa nostra umanità aspirante senza posa al possesso dei beni e delle forze non effimere.

Lo spirito dei vecchi artefici indugiò, subito affascinato, intorno alla mensa, ognuno di essi interpretando l'opera da compiere secondo la propria indole, sia per la significanza ideale, sia per il componimento estetico, sia per il carattere morale dei singoli convenuti.

E Firenze, nel suo tempo migliore, tra la prima alba ed il tramonto della Rinascita, vide fiorire molti « cenacoli », la maggior parte dei quali vive ancora tra noi, ancora dice tra noi il suo cantico di verità e di bellezza, e nel tempo proclama pur sempre la eterna legge di ascensione del finito verso l'infinito, della materia verso lo spirito, della vita verso un perfetto essere, della umanità verso la divinità.

« Il più bello e vago lavorar che sia », la pittura murale a fresco può dirsi forma d'arte speciale della Toscana e dell'Umbria, ove raggiunse la sua perfetta maturazione, pronunziò tanto la sua prima vera parola quanto la sua parola maggiore, pel pennello di Giotto, il creatore di mistiche — e pure umane — emozioni, per quello di Pietro Perugino, il maestro di gravità e dolcezza, per quello di Andrea del Sarto, magnifico e semplice interprete della vita.

Tutti gli effetti che ci circondano, manifestazioni della natura o del genio, sono ramoscelli di un medesimo albero, pullulano da una fonte sola, la vita unica, e però rimangono sempre intimamente se bene talvolta oscuramente congiunte e correlative le une alle altre. Però un nostro sguardo semplice vale, il più delle volte, a farci scorgere — sia nel campo sociale come in quello dell'arte — le prossime cause

del comparire di una di queste manifestazioni in una data regione o in un dato tempo.

Così, in Toscana e nell'Umbria, la speciale luminosità calda dell'aria, luminosità velata dagli inapprezzabili toni vaporosi e violacei, limpida e pur senza vera nitidezza ai profili remoti, richiede non solo una interpretazione artistica finissima, ma anche una materia omogenea che si presti, per quanto sia possibile, a rendere le digradazioni più delicate delle tinte, la pastosità linda dei contorni.

A questa necessità rispondono i colori ad acqua, particolarmente quando misti all'intonaco fresco e compenetrati in esso, perchè assumono appunto quel carattere speciale richiesto a rispecchiare quello speciale aspetto di natura, a riprodurre veramente la visione che l'occhio riceve nella terra dei vecchi etruschi, sulle pendici di Fiesole e del monte Subasio, lungo le valli dell'Arno o presso le sponde del Trasimeno.

Coloro cui il soffio dell'età nuova destò primi, cui apparve, in un attimo di luce, la quasi completa convenzionalità della decaduta arte bizantina, da un lato, e dall'altro udivano una chiamata chiara, si levarono, timidi e balbuzienti ancora, ma con l'anima piena del sogno di vita, e si fecero campioni dei sacri diritti di natura.

Attonita davanti alla passata cecità, perplessa e pure già resa insaziabile di vero dalla rivelazione subitanea, la piccola schiera di eletti guardò il cielo, guardò la bella terra degli uomini, e gli uomini e gli animali. Vide ogni cosa mutata, fresca come un giardino dopo la pioggia estiva, e rinnegando tutte le parole apprese, l'artifizio e la tradizione, volle finalmente essere vera e semplice, fare opera diretta e libera.

Mirabili rispondenze rivelano così alle anime intente la presenza dello stile, quel misterioso legame che congiunge le manifestazioni della vita e tende a renderle perfette nella unità. Per rappresentare semplicemente la natura occorrevano i più semplici mezzi naturali. E le terre coloranti, inadulterate, senza manipolazione alcuna diluite nell'acqua pura, sembrarono offrirsi ai fervorosi; e tra le mani dei fervorosi furono il migliore elemento di creazione artistica, l'unico mezzo atto ad esprimere in arte ciò che i loro occhi contemplavano nella vita ambiente, tutti i misteri di trasparenza nell'ombra e nella luce, l'aspetto delle forme diverso pe' diversi gradi di speciale densità atmosferica.

E se il vero affresco nacque in Toscana, fu perchè la bellezza della terra toscana poteva essere veramente espressa dal vero affresco.

Il rivelarsi di tale elemento creatore, semplice e potente, fu forse dagli antichi padri inconsciamente tenuto quasi quale una sanzione della novella intesa tra l'uomo e la natura: lo accolsero, lo adottarono, ne foggiarono i capolavori che ancora ci sorridono e ci ammoniscono dalle pareti e dalle volte, nelle vecchie chiese della nostra terra, nei palagi e nelle ville.

IL CENACOLO DI SANTA CROCE

(TADDEO GADDI)

IL CENACOLO DI SANTA CROCE - I.

TADDEO GADDI

IL CENACOLO DI SANTA CROCE – II

TADDEO GADDI

A
L lato del gran tempio di Arnolfo, sacro adesso ai nostri grandi, nel primo chiostro, presso alla sepoltura del vecchio Gaddo suo padre, ove anch'egli tra non molto poserebbe — sotto la iscrizione adesso scomparsa: *Hoc uno dici poterat Florentia felix Vivente: at certa est non potuisse mori,* — Taddeo dipinse la sua Cena.

E questa sua opera egli compì, noi crediamo, dopo avere nella nuova chiesa dei frati di S. Francesco ritratto le istorie di S. Maria Maddalena, e quelle di nostra Donna.

Pel vivere quasi continuo nel silenzio dei chiostri e nella penombra delle cappelle, pel generare quasi continuo d'imagini sacre, una atmosfera di sincera e profonda religiosità avvolgeva lo spirito dei primi nostri artefici; e se bene non sempre fosse essa d'accordo con la morale della loro vita, pure, la loro anima intrisa di misticismo ardeva e tremava veramente in cospetto dei grandi misteri della fede.

Però dovette Taddeo sentirsi penetrato da una gioia e da una trepidanza estrema quando i monaci di Santa Croce gli esposero il loro desiderio di veder rappresentata l'ultima cena del Signore sulla parete del refettorio: nessun artefice si era misurato con sì grande soggetto, salvo in proporzioni minime, come in quella piccolissima Cena che si vede nel museo di Empoli ed è opera di qualche sconosciuto primitivo. Taddeo dovette certamente raccogliersi e pregare, forse in quella sua cappella dei Baroncelli: e forse fu ai piedi della sua Vergine pensosa che gli apparì fugacemente la figura e il gesto sacerdotale di Gesù davanti all'agnello e al pane azzimo.

Taddeo, ancora, non sa. Ama e vuole, semplicemente, e non del tutto libero ancora, cammina per la via aperta da Giotto e da Gaddo, come un fanciullo verso la luce.

Giotto, abbagliato dalla rivelazione del vero dramma della vita, trascinato dalla sua vergine intuizione della verità, si era fatto rivoluzionario, e compiendo una azione brusca, nè subì la reazione, che lo costrinse a rigettare violentemente e completamente la formula bizantina, la quale pure aveva tuttora alcuni elementi di bellezza nelle proporzioni della faccia, negli occhi grandi e profondi, nei profili serî e pensosi. Giotto adunque abolisce una formula per pronunziarne un'altra e farsene schiavo, rinnega uno stile, soffoca una convenzione, spezza una catena, ma il suo stesso impeto ricompone uno stile, una convenzione, una catena. Così

l'eccesso dell' impulso lo fa passare oltre il segno: osserviamo, a mo' d'esempio, come egli, per non riprodurre gli occhi smisuratamente aperti della vecchia scuola, li faccia invece tutti esageratamente oblunghi, nè si diparta mai più dalla nuova forma adottata.

Taddeo, invece, non deve pagare, come Giotto, il fio della innovazione. Egli non ha polemiche, e però si sente quasi libero, e riesce perfino talvolta ad affrancarsi dalla influenza stessa di Giotto; difatti lo vediamo tracciare figure dai lineamenti dissimili e troviamo spesso nelle sue opere occhi e mani di forme diverse, come nella vita.

Taddeo ignora, più o meno, la legge prospettica, si smarrisce in ricerche ingenue, si sforza di raggiungere la armoniosa composizione mediante puerili mezzi, come nel formare con le mani degli apostoli, da ambo i lati della figura centrale, una linea discendente ed ascendente in modo quasi simmetrico.

La sua fede semplice si esprime ovunque, e particolarmente nella figura di Giuda, il traditore, ritraendolo in sembianza quasi mostruosa, grottescamente sproporzionata. Lo sgabello sul quale siede l' Iscariote apparisce, per mancata prospettiva, posto *sotto* la tavola, mentre questa si regge in piedi per un vero miracolo. E il braccio, con la mano miseramente piccola, della terza figura a sinistra di Gesù, si protende per un altro miracolo, a traverso di tutto il desco: e Giovanni, che Taddeo vuol rappresentare seduto — se bene inchino al Maestro — è invece

ritto e ricade a sinistra con un movimento sforzato e inverosimile.

Ma nella grande sala, la luce è d'oro; e che cosa sia il silenzio — dopo certe parole — adesso sentiamo noi qui pel gesto sacerdotale di Gesù, come lo sentirono per quel medesimo gesto, in quel primo vespro degli azzimi quasi primaverile, nella casa di Nicodemo e di Giuseppe, gli Apostoli adunati all'ultimo convito dell'agnello.

Era stata allora dal Cristo pronunziata la parola: « In verità io vi dico, uno di voi mi tradirà ». Nascevano nelle anime a torno i varî tumulti, la protesta, lo sbigottimento, il dubbio, il dolore, ma ancora muti. In un attimo si leveranno le voci, Giuda intingerà la mano nel piatto di Charôseth e Giovanni già reclina la testa sul seno del Maestro.

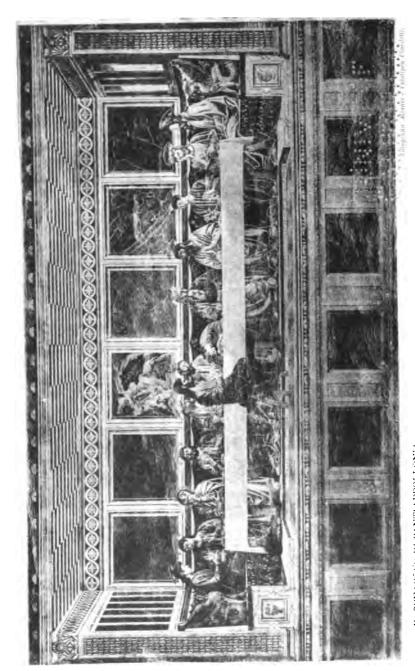
Gesù siede, nella eterna giovinezza; e guarda lungi, oltre l'agnello immolato; forse guarda la morte e il tempo che saranno vinti. Negli occhi oblunghi, alla giottesca, Taddeo seppe accumulare una strana intensità di espressione, tutta la dolcezza di colui che ha chiara conscienza della propria forza e del proprio amore. Nella lucentissima aureola, sotto la colomba divina, quella fronte spaziosa deve generare l'idea prima, senza posa. La bocca socchiusa è meravigliosamente bella, nella semplicità delle sue curve, sobria, atta ai silenzî fecondi come al verbo animatore, e nella rotondità ferma del mento è l'affermazione di un volere sereno, del proposito che sempre trionfa e pianamente dissipa ogni forza contraria.

Nella sua attitudine di maestà, Gesù liberatore proclama qui non solo il grande ordine morale nuovo, il precetto di universale amore, ma ad ogni uomo manda anche farsi creatore di sè stesso, artefice della propria bellezza, del proprio destino, e la eccelsa dignità umana viene altamente affermata dal Dio figlio dell'uomo.

« Pace vi lascio. La mia pace vi do ».

È questa una figura che conforta ogni dolore, allevia ogni tedio, se guardata e veramente veduta, poichè intorno ad essa l'atmosfera di quella pace promessa si fa tanto profonda da generare un oblìo senza limite.

IL CENACOLO DI SANT'APPOLLONIA

(ANDREA DEL CASTAGNO)

IL CENACOLO DI SANT'APPOLLONIA.
ANDREA DEL CASTAGNO

ELLA sala terrena del vecchio monastero di Sant'Appollonia, fondato nel 1339 da Piero di Mino dei Buonaccolti, noi ci troviamo di fronte alla applicazione audace di un nuovo mezzo, della tecnica nuova che sta per mutare interamente l'indole della nostra pittura.

Dal Mugello, ove custodiva gli armenti, Andrea del Castagno venne in Firenze con Bernardetto dei Medici; ma mentre al pacifico pastorello da Bondone la natura appariva come sogno di bellezza, di pietà e di grazia, essa non era, pel futuro emulo di Paolo Uccello, che un organismo drammatico di forza e di verità.

Rotto senza transizione nè esitazione ogni legame col passato medioevale, dalla mano ferma di Andrea e dei suoi compagni vennero aperte tutte le porte al realismo, vera forza vitale della rinascita.

Sulle pareti di questa sala del cenacolo noi vediamo diversi affreschi in cui egli già trasfuse l'indole della sua forza geniale: la Sibilla Cumena, Pippo Spano

4

(Filippo Scolari), Niccolò da Tolentino, e specialmente Farinata degli Uberti, belle e degne figure che adornavano la villa di Legnaia dei Pandolfini, attestano la perizia nel disegno, la maestria sicura nel colorito, e soprattutto il vero senso artistico, cioè quello della significanza.

Intessuta dalla inimicizia e dalla invidia contemporanea, ed avvalorata dal carattere triste e crudo di Andrea, una leggenda di sangue avvolse per lungo tempo il nome del pittore: ma il semplice raffronto fra le date dissipa ogni possibile dubbio: Domenico Veneziano sopravvisse quattro anni ad Andrea del Castagno!

Non dunque per la violenza venne in mano di questi il segreto scoperto a Bruggia da Giovanni, affidato ad Antonello, ed indi da Domenico portato in Firenze: ma forse Domenico stesso, nella intrinsechezza dei rapporti di amicizia, rivelò all'artefice fiorentino la maniera di manipolare e di applicare i colori ad olio.

Questa rappresentazione dell' ultima Cena, attribuita ad Andrea, non solo ci offre le spiccate caratteristiche della sua indole di artefice crudo e geniale, ma anche quella tecnica risultante dalle ricerche chimiche, dalle misture dei colori con resine, torlo d'uovo, cera, olii, gomme, che i maestri del tempo andavano tentando febbrilmente: esperienze varie che adesso sfidano l'analisi e non ci permettono riconoscere un vero

e proprio metodo, salvo la innegabile presenza di sostanze oleose.

I miti colori ad acqua erano giunti già, trà le mani di Andrea, ad un grado di potenza sino allora sconosciuto, ma, senza dubbio, egli sognava una efficacia maggiore, che rendesse veramente l'altissimo sentimento tragico, il realismo brutale e splendido della sua visione interiore.

Non è quindi a dire con quanta gioia debba egli avere accolto i nuovi mezzi d'arte, atti a raggiungere una potenza di espressione assai maggiore di quella ottenuta dalla pittura a fresco, e però rispondenti alla più grande necessità del suo genio imperioso.

Ma una profonda diversità fisica e morale è tra l'indole delle due pitture: il colore ad acqua, immateriale, senza corpo, per la sua trasparenza rende tutta la luce sognata dall'artefice, e tende ad ascendere sempre; il colore ad olio, se agisce con maggior forza sui sensi, per l'elemento grasso diventa grave e opaco, perde dignità, assorbe la luce e non la rende, in una continua tendenza a discendere.

Noi non sappiamo quali furono i primi tentativi di Andrea con le tinte nuove, pure, anche in questa imagine della Cena pasquale effigiata nel refettorio delle religiose di Sant'Appollonia, sentiamo come egli provi la sensazione di colui che, sbalzato a un tratto in una inusitata atmosfera — per la quale sieno improvvisamente alterati suoni, colori e distanze — ha perduto la sicurezza nella propria nozione dei valori tonici, e

lotta con elementi ancora a lui quasi ignoti, di cui non conosce la precisa capacità, e che però non può nè governare liberamente a seconda del proprio volere, nè costringere a servire ogni impulso della propria ispirazione.

La sala è tutta adorna di marmi diversi, con fregi che corrono intorno alle pareti e lungo i pilastri, un drappeggio fiorito alle spalliere del sedile, ai cui lati due chimere alate dagli enimmatici volti femminei vigilano sul misterioso consesso, come pronte a gridare l'ammonizione antica, la parola dell'araldo sulla soglia del tempio d'Eleusi: « A dietro! a dietro i profani! ».

Siedono i discepoli a mensa col Maestro.

Sono essi uomini della plebe, quasi tutti; forti, rozzi pescatori: e Andrea, nella sua bramosia di realismo, esagera le caratteristiche, passa oltre il vero, dando alla maggior parte delle figure una pesantezza estrema, una materialità rozza ed ottusa.

Sono essi afflitti e perplessi per le parole del Cristo, e Andrea muta la loro tristezza in una amarezza terribile, cupa, senza speranza: è morta ogni luce, non sentono più l'aureola che pure splende nitida sulle loro teste.

Sembra veramente che il pittore non abbia potuto liberare il suo spirito dal ricordo del ritratto di Rinaldo degli Albizzi, di Ormanno dei Peruzzi e degli altri cittadini ribelli (1434) — non già dei congiurati dei Pazzi (1478) come erroneamente afferma il Vasari nella seconda edizione delle *Vite,* — da lui testè ese-

guiti per ordine degli Otto sulle mura esterne del Palazzo del Podestà. La disperazione dei torturati torna qui nei patibolari volti di Filippo e dei due Iacopi, di Andrea, di Bartolommeo, di Simone.

Giuda, privo dell'aureola, con l'orecchio animalesco sporgente nel nero delle chiome corvine, seduto solo di fronte a Gesù, sogghigna nella sua barba irsuta, guardando Giovanni, il quale, sino dai primi giorni della loro vita comune quali seguaci del Nazzareno, gli ha ispirato un singolare sentimento di sorpresa, d'invidia e di ammirazione. La natura di questi due uomini segna i due poli opposti del carattere umano: il giovine figlio di Zebedeo era giunto a dar tutto sè stesso in un divino amore assoluto e riceveva in cambio la pienezza dei doni spirituali: Iscariote, nella sua avidità, sia pure d'ideale, vuole non dare, ma prendere, trarre ogni profitto dalla intrinsechezza col Rabbi, ed invece perde ogni cosa, persino, in ultimo, le trenta povere monete di argento.

Ma con maggiore rammarico sentiamo l'impronta della truce asprezza di fattura e di concetto nella persona del Maestro. Qui, in luogo di rendere esageratamente la propria visione, Andrea non giunge nemmeno ad approssimarsene. Egli ama troppo la verità per non aver voluto ritrarre tutta la caratteristica mansuetudine e dolcezza del Nazzareno, come ben ce lo dimostra quell'amorevole piegar del capo verso il giovinetto Giovanni. Lo sforzo fallisce, forse perchè contrario troppo alla intima indole dell'artefice: il genio

di Andrea non è libero a bastanza, e la sua mano, nei lineamenti duri e tristi, nelle curve della bocca amara e cadente agli angoli, dà al volto divino la medesima espressione che affligge quelli degli altri commensali.

In questo componimento fosco, non riluce una sola nota di soavità, salvo nella attitudine di Giovanni, reclino sulla mano del divino amico. Mosso da uno sguardo di Simon Pietro, egli ha chiesto: « Signore, chi è? » ma forse non ha nemmeno udito la risposta, perchè non era stato turbato dalle parole del Maestro. Egli non sbigottì nè protestò: il suo amore semplice e incorruttibile, oltre dolore e morte gli fa intravedere l'unione perfetta col Verbo, nel regno del padre, per l'eternità.

La figura dell'apostolo Tommaso — il gemello — terza a destra di Gesù, è quella in cui si accumula maggior bellezza, ossia maggior forza di significanza.

Tommaso è un'anima forte e sincera, uno spirito indagatore ed analitico. La fede cieca, se non vuole riescire una illusione, deve essere frutto dell'amore, come in Giovanni, non già della accettazione per inerzia. Così egli sente: il vero lo affascina in modo assoluto, e per avere il diritto di affermare egli adopera con piena libertà il più grande dei doni che l'uomo si ebbe — dopo l'amore — l'intelletto.

Ma come avviene ad ogni mente attiva ed in via di progresso, egli dubita di sè, del proprio giudizio. Un uomo meraviglioso lo ha cattivato: in lui, Tom-

maso credè scorgere risoluti tutti i quesiti sul problema della vita, ma.... non fu illusione la sua? È veramente Gesù il Messia cantato dai Profeti e che Israele aspetta?

Un altro dubbio, forse, nasce ancora in lui: ha parlato or ora il Maestro del prossimo tradimento di uno degli astanti. Forse, egli è desso? Egli — nel momento attuale — ama il Rabbi, veramente; nel suo cuore non alberga nessun pensiero torbido. Pure, come Giovanni non protestò per un senso profondo di sicurezza nel proprio amore, Tommaso non protesta per la ragione opposta. Egli sa le innumerevoli mutazioni dell'anima umana, le contradizioni improvvise, le momentanee deficenze; però non è sicuro nè meno di sè stesso, e interroga il fondo del proprio cuore, in silenzio.

Andrea del Castagno ha reso con mirabile potenza nel volto levato di Tommaso il sentimento del dubbio coscente ed attivo. A destra di lui un altro uomo, Filippo, appare triste e dubbioso anch'egli, di una malinconia accettata e passiva che non genera benefiche reazioni: Tommaso è mesto, ma vuole la gioia, dubita, ma vuole la sicurezza e la luce.

La sua perplessità, perchè d'indole nobile e schietta e scevra d'orgoglio, non lo incatena alla terra, sibbene gli fa levar gli occhi in alto, d'onde gli verrà immancabilmente ampia e chiara risposta. Il dubbio che guarda il cielo è già fede.

E un giorno Tommaso porrà il dito nella piaga del Costato, ma i Santi Padri dovranno dire alle genti

che il dubbio di Tommaso e l'amore di Maddalena furono tra le grandi affermazioni che menarono sulla terra degli uomini il trionfo della Buona Novella.

Colui che guarda può, davanti a questa opera, provare un senso d'insodisfazione profonda. Non è difatti, questa, la rappresentazione spontanea di sentimenti congeniti, di pie credenze accettate, ma bensì l'effetto di forte reazione, di un conflitto di elementi nuovi etici e psichici, di un risveglio della analisi e della critica, della ricerca audace di altri mezzi atti a pronunziare le nuove idee, ad esprimere caratteristiche individuali quasi esclusivamente umane.

Però anche lo stile e la tecnica ci rivelano una preoccupazione nervosa che tende ad accentuare il realismo, l'intimo avvicinamento dell'arte alla natura.

E questa ricerca del vero, cotanto necessaria e sana di per sè stessa, diventa tra le mani di Andrea un eccesso sgradevole che vuole trovare il carattere nella esagerazione della verità, non solo pel fatto del temperamento rude ed acre dell'artefice stesso, ma anche perchè egli lotta ancora con la materia, con i mezzi tuttavia inadeguati ad esprimere tutta la foga del suo pensiero.

Disegnatore vigoroso ed esperto, ostacoli gravi gli sono il digradar delle tinte, specialmente nelle carni, e la giustapposizione dei toni nei loro valori complementari, che talvolta egli giunge a comporre ma certamente più per intuizione che per scienza.

Il più delle volte egli non fa che colorire, cioè disegnare con un colore, modellando poi nello stesso tono senza rompere la scala monocroma con le tinte fredde o calde, con le mezze tinte, i contrasti, le trasparenze ed i riflessi, la cui varietà è inesauribile nella natura, sì che il suo dipingere riesce monotono, pesante e secco, e l'occhio ben tosto nel contemplarlo risente fatica.

Ma se lo sforzo di Andrea sembra ingrato al nostro senso estetico e a prima vista ci apparisce talvolta anche infruttuoso, tuttavia la sua forza indomita che combatte a passo a passo con le leggi sconosciute e con la materia bruta per obbligarle a servire la ispirazione, s'impone al nostro spirito e ci costringe a riconoscere in lui uno dei più robusti pionieri che abbiano preparato la via a coloro nei quali s'incarnerebbe il genio maturo del Rinascimento.

IL CENACOLO D'OGNISSANTI

(DOMENICO GHIRLANDAIO)

IL CENACOLO DI OGNISSANTI.

DOMENICO GHIRLANDAIO

❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋

EDICATO a tutti i santi, il convento dei Padri Umiliati — i quali contribuirono non poco alla prosperità di Firenze per l'impulso che diedero al commercio cittadino — sorgeva in prossimità del fiume, sugli stagni ove i monaci solevano tenere immerse e lavare le lane da trafficarsi indi con i mercatanti stranieri.

Ma tra le cure alternate della preghiera e dei negozî non veniva meno nei frati il desiderio di abbellire la chiesa e il monastero: però, volendo adornare le pareti del refettorio con la imagine del convito Eucaristico, allogarono detto lavoro al giovine che per ordine e a spese della famiglia Vespucci aveva dipinto in una delle cappelle di Ognissanti un Cristo morto ed alcuni santi, fra i quali si vede la figura del giovinetto Amerigo il futuro navigatore.

Il giovine artista [illegible] della pittura murale era Domenico, figlio di Tommaso [illegible] che dai Fiorentini aveva ricevuto il soprannome di Ghirlandaio, perchè [illegible]

❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈

DEDICATO a tutti i santi, il convento dei Padri Umiliati — i quali contribuirono non poco alla prosperità di Firenze per l'impulso che diedero al commercio cittadino — sorgeva in prossimità del fiume, sugli stagni ove i monaci solevano tenere immerse e lavare le lane da trafficarsi indi con i mercatanti stranieri.

Ma tra le cure alternate della preghiera e dei negozî non veniva meno nei frati il desiderio di abbellire la chiesa e il monastero: però, volendo adornare le pareti del refettorio con la imagine del convito Eucaristico, allogarono detto lavoro al giovine che per ordine e a spese della famiglia Vespucci aveva dipinto in una delle cappelle di Ognissanti un Cristo morto ed alcuni santi, fra i quali si vede la figura del giovinetto Amerigo, il futuro navigatore.

Il giovine artefice, abilissimo nella pittura murale, era Domenico, figlio di Tommaso Bigordi — quell'orafo che dai Fiorentini aveva ricevuto il soprannome di Ghirlandaio, perchè lo si diceva l'inventore o per lo meno

il miglior facitore di quei monili prediletti dalle donne di Firenze, e che appunto venivano chiamati ghirlande.

Ma se Domenico ereditò il nome col quale doveva riescire celebre tra i pittori del nostro Rinascimento, non prese peraltro dal padre l'amore della minuta arte degli smalti e dei ceselli, se bene al maggior campo ove lo trascinava il suo genio fertile ed evocatore, egli portasse molta sottigliezza nelle ornamentazioni, un gusto sicuro ed elegante nei fregi, ed un'accurata precisione nei particolari d'ogni sua opera, sì che anche a lui il nome paterno si addicesse assai.

I frati ben tosto videro sulla nuda parete disegnarsi gli archi della sala ideale, mossi da un capitello solidamente poggiato sul muro, adorni di fregi minuti ed armoniosi. Ed oltre, videro sorridere i giardini, nelle letizie primaverili, volare gli augelli sull'azzurro dei cieli. Verdeggiano gli alberi fruttiferi, già carichi di pomi, le palme di Palestina spingono in alto la loro aspirazione, i cipressi toscani danno, tra le tinte più gaie, la loro nota grave di ammonimento. È chiaro che la visione della montagna di Sion, degli orti circostanti al rovinato castello di Davidde — ed a quella casa ove vuolsi che Malachia scrivesse le sue profezie sul sacrifizio della novella alleanza, e Salomone compisse alcuni suoi atti simbolici, e ove adesso il Cristo donava sè stesso agli uomini — fu qui ritratta da Domenico tale quale la concepiva il suo spirito fiorentino.

Per la fattura facile e pur sommamente accurata, ci appariscono distinte le masse del fogliame, nitidi i

profili dei ramoscelli alle vette; proviamo il senso della profondità verde, del circolare dell'aria, e le forme occupano veramente lo spazio.

Domenico Ghirlandaio è pittore originale, se bene nella sua opera si possano rintracciare alcune influenze di Masaccio per le profondità, del Pollaiolo pel movimento, del Verrocchio per le luci: realista libero da ogni misticismo convenzionale, come da ogni volgarità, le sue figure nascono facilmente, e portano tutte l'impronta di quella freschezza vivace ed espressiva che ferma e avvince.

In questo Cenacolo di Ognissanti, eseguito, — come lo indica il millesimo sulla predella, presso il piede di Giuda, — nel 1480, appariscono le doti caratteristiche del pittore; la varietà d'invenzione, la nobiltà del componimento, la vivacità del colorito: notiamo inoltre un moto di vera vita, come un soffio potente che anima ognuna delle figure, che rivela la loro attuale intima commozione.

Il desco, disegnato secondo buona legge prospettica, è coperto della tovaglia bianca, che serba nitida ancora la traccia delle pieghe, ed è adorna da una frangia ai lati e da una bordura alta di ricamo, mentre ricade agli angoli con estrema ed elegante naturalezza.

Sul candore del lino, Domenico dimentica il simbolico agnello, ma sfoggia la sua perizia nel rendere con cura e precisione somma i minimi particolari degli oggetti: il cristallo dei bicchieri e delle graziose am-

polle è lucido e trasparente, riceve e rende luce, le saliere contengono sale, il pane uscì veramente dal forno, i pomi, le ciliege furono veramente spiccati dai rami, nell'orto, per mano di Pietro o di Giovanni o di uno dei sette discepoli inviati a preparare il banchetto pasquale.

Due finestre si aprono nelle pareti di fianco: su di una posa la colomba candida, il segno dello spirito fecondatore di qualsiasi opera; sull'altra il pavone occhiuto, il vecchio simbolo della immortalità.

Nel volto di Gesù troviamo una grande ingenuità di fattura, la totale assenza della ricerca di fattezze convenzionalmente belle, una dolcezza singolare di tocco e di espressione; egli non guarda i convenuti e nemmeno Giovanni; il suo sguardo s'immerge, oltre l'universo, nella eternità.

Ma in Pietro, il pittore afferma la propria congenita, se bene non ancora matura, potenza di espressione. Appoggiando sul desco il braccio destro, sollevando nel discorso la mano sinistra con la più spontanea naturalezza, Pietro è vivo, parla a Giovanni: vediamo il suo gesto, udiamo la sua voce grave. Sulla fronte del vecchio pescatore, sotto la duplice aureola della mistica luce e della canizie, sono le rughe profonde segnate dagli anni, segnate dal batter del vento e dall'arder del sole, nella navicella, sul mar di Galilea. Pietro rinnegherà tre volte il Maestro, prima dell'alba, pure la sua anima semplicissima non coglie ancora l'ammonimento divino, ed egli urge il giovine, che interroghi, che chieda spiegazione.

Giovanni socchiude gli occhi, incrocia sul seno le mani, come per custodirvi il suo purissimo amore: la pace è in lui che riposa sul Verbo di Dio. Sopra la testa di lui non splende l'aureola; il pittore non se ne dimenticò, poichè ne scorgiamo il contorno inciso nella calce. Forse, per calcolo di artefice, egli non volle con essa coprire la figura centrale, o forse si arrestò a un tratto, prima di colorirla o indorarla, colto da un avvertimento della sua anima: ogni luce, anche spirituale, al primo contatto, viene immancabilmente fusa con la luce divina, suo principio e suo fine. E Giovanni e Giuda, i due opposti princìpî, sono qui ambedue privi di aureola, per due cause diametralmente opposte.

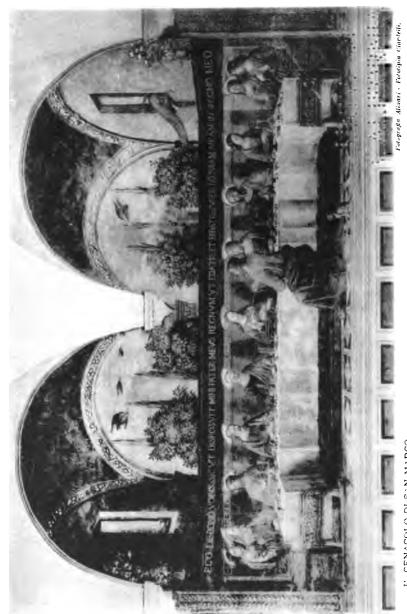
Tommaso, terzo Apostolo a sinistra del Cristo, si nutre del suo dubbio, e la profondità del pensiero gli solca la fronte, fa penetrante e fisso il suo sguardo, mette intorno alle sue labbra strette l'impronta della ferma volontà di sapere.

Domenico, mite d'indole e giovine di età, e giovane soprattutto di esperienza di vita e d'arte, cerca in cuor suo la figura di Giuda, e non giunge a concepirla tale quale essa vive nella conscienza dei popoli. Invano gli toglie l'aureola. Salvo forse pel moto convulso della bocca, l'Iscariote è qui un discepolo come gli altri; anzi, potremmo dire che l'Apostolo a sinistra di Giovanni — se si toglie il gesto delle sue mani congiunte — sembra esprimere più di Giuda l'ambascia di un terribile segreto, di un oscuro dramma interiore.

E lo sguardo di Giuda tenta cogliere lo sguardo di Gesù che passa in alto e va lungi: forse, vorrebbe seguire. Ma l'uomo vincolato dalle illusioni della terra non ha forza di levarsi, rimane fatalmente nelle regioni inferiori, non arriva a congiungersi alle eccelse forze ascendenti.

IL CENACOLO DI SAN MARCO

(DOMENICO GHIRLANDAIO)

Fotografia Alinari - Fototipia Ciardelli.

IL CENACOLO DI SAN MARCO.
DOMENICO GHIRLANDAIO

AL monastero dei frati domenicani di San Marco, ove Antonino vescovo orò e meditò, l'Angelico creò le sue soavi madonne, i citaredi e gli angeli, e Fra Bartolommeo evocherebbe santi e profeti, venne un giorno Domenico del Ghirlandaio.

E traversato il chiostro silenzioso, in una delle sale terrene ammannì la parete ove voleva rappresentare ancora il consesso di Gesù con i discepoli intorno alla mensa pasquale.

Sono passati diversi anni dal tempo in cui il figlio dell'orafo eseguì l'altro suo Cenacolo nel refettorio d'Ognissanti: anni di lavoro pel quale si pronunziarono le molteplici concezioni dell'artefice e che videro nascere le istorie di S. Paolino in Santa Croce, e quelle di S. Francesco co' ritratti di Cosimo il Vecchio, di Messer Francesco e di Madonna Nera nella cappella dei Sassetti in Santa Trinita, l'Adorazione dei Magi nella chiesa degli Innocenti, il S. Zanobi nella sala dell'Orologio e diverse tavole a tempera per le chiese e i conventi della città.

Domenico è adesso nella pienezza del suo vigore artistico, padrone assoluto della tecnica: alle sue concezioni egli dà forma nel tempo e nello spazio con la medesima facilità e prontezza con le quali la sua ispirazione le formula nel mondo dello spirito.

Davanti alla parete ancor vergine, Domenico si riconcentra: e tosto rivive in lui una scena quasi consimile a quella che la sua anima e il suo pennello crearono là, nell'altro monastero, in riva al fiume.

Distende lo intonaco, ed il pennello ricostruisce gli archi delle volte, lo sfondo dei giardini, la mensa bianca, l'adunanza dei pescatori e del Nazzareno.

Consimili, e pure profondamente dissimili, le due Cene sono due pagine scritte dal medesimo cuore e dalla medesima mano, che ci dicono ciò che la vita dà e ciò che la vita toglie all'uomo.

Osserviamo i giardini del Cenacolo d'Ognissanti e specialmente le palme ed i cipressi, e confrontiamoli con quelli di San Marco: osserviamo il capitello del primo che posa razionalmente sulla parete, quello del secondo sulla fantasia, e vedremo come nell'opera della fanciullezza vi sia una osservazione diretta della natura, piena di amore e di semplicità che d'altro non si cura se non d'interpretare com'è ciò che è, di pronunziare una parola viva, mentre l'opera dell'età matura afferma maggiore scienza, una maestria acquisita, una sicurezza nel proprio potere che porta l'artefice a guardare in sè e non intorno a sè.

In Ognissanti il giovine visse veramente l'ora della Cena cristiana, fu nella casa sul colle di Sion, vide i diversi moti degli Apostoli e però li riprodusse impulsivamente e senza preoccupazione alcuna, dandoci un consesso animato, l'espressione, l'attitudine, il gesto di ogni singolo individuo.

In San Marco, l'uomo mette inconsapevolmente nella sua opera l'impronta del distacco avvenuto — pel necessario ministero degli anni — tra la sua anima e la sua mano; egli non *vive* più la scena, come allora, *ma sa di poterla rappresentare,* riflette, si rammemora, *e la dipinge* con ammirevole sapienza ed eleganza.

In Ognissanti gli uomini si rammaricano, stupiscono, protestano, vivono la attuale ora di commozione: in San Marco sono interamente compresi — meno Giovanni, il puro amore — di ciò che *significa* il loro consesso, sono consapevoli dell'ammaestramento che ne verrà alla ventura generazione, sembrano sentire che altri uomini li guardano e li guarderanno nei secoli, prosternandosi o commentando.

Intorno agli archi corre il fregio di frutta e verzura rilegato dalle volute di un nastro: forse granelli d'uva e spighe di fromento a simbolo del mistico pane e del mistico vino. Domenico si è certamente fermato a lungo davanti all'opera di Luca, ne ha gustato la freschezza e la grazia e di questo suo ricordo adorna la nuova sala.

Le due finestre si aprono nelle pareti, come ad Ognissanti, e su di esse posano i viventi simboli dello spirito e della immortalità, la colomba ed il pavone.

Sopra al minuto fregio del sedile sta scritto: *Ego dispono vobis sicut disposuit mihi Pater meus regnum, ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo;* agli angoli sbocciano i fiori nelle anfore, i gigli puri, lievemente inclini verso il mistero, verso la transubstanziazione che si compie.

Una gravità maestosa presiede, quasi una impassibilità: sembra che nessuno debba più moversi, che nessuno possa più parlare, sin che siasi il prodigio compiuto. Le aureole splendono brillantissime, quella di Gesù nella doppia luce della croce greca.

Domenico, il cui spirito maturandosi si è vie più distaccato dalle convenzionali idee del volgo, tratta Giuda secondo il libero concetto proprio. Non gli mette l'aureola sulle chiome, ne fa un bellissimo uomo pensoso, e pone dietro di lui il gatto, forse come semplice simbolo del tradimento o della tentazione — concordandosi qui col sentimento tradizionale popolare — forse ispirato a più alto senso filosofico: Giuda, lasciandosi vincere dalla materia, rinnegando così i doni di Dio ed il fine spirituale dell'uomo, discende i gradini della scala degli esseri, verso l'animalità, invece di ascenderli verso la divinità.

Ma dove Domenico dimostra veramente di non aver vissuto invano, è nella figura di Giovanni. Mentre in Ognissanti il giovinetto Apostolo s'inchina e socchiude gli occhi sotto lo sguardo di Gesù che va lungi, qui a San Marco, l'artefice che ha sofferto e amato, ci offre la imagine del completo abbandono, a occhi chiusi,

della perfetta dedizione che non rinnega la sacra libertà umana, ed è rinunzia all'errore, non alla saggezza, rinunzia alle deficenze, non alle energie superiori. Giovanni, da quell'ora di amore supremo, si leverà più forte, camminerà col nome del Maestro in cuore e sulle labbra, proclamando la verità in faccia alla vita e alla morte, parlando di lui agli amici nella quieta casa verginale di Efeso, come a Roma davanti a Domiziano ed alle sue caldaie di bollente olio, sino nella solitudine di Patmos, nella ineffabile estasi della visione apocalittica.

Intanto egli dorme sul seno del suo Dio, sente pulsare quel cuore che dà vita al ritmo dell'universo: e chi dirà i sogni fioriti nella sua anima sotto lo sguardo del Maestro di verità?

In quei tempi, nell'ultima cella d'angolo, a San Marco, l'anima sensitiva e violenta di frate Girolamo Savonarola — il *Cedrus Libani,* cantato poi in terza rima da Fra Benedetto da Firenze — ardeva di sacro amore e di sacro sdegno, si smarriva in gravi meditazioni d'onde usciva per tonare dal pergamo di Santa Maria del Fiore le minacce ai grandi e ai loro vizi.

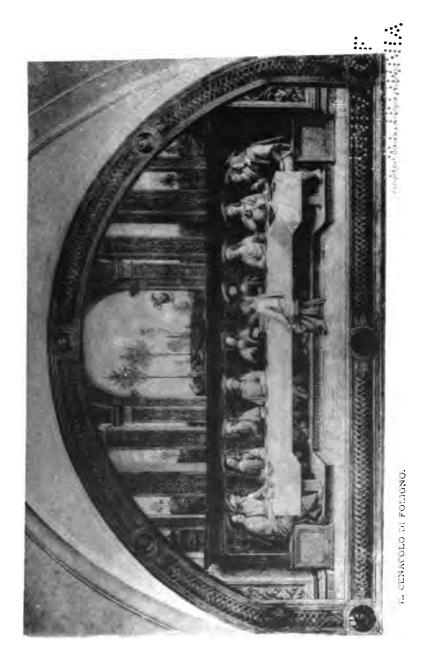
Forse il Ghirlandaio, intento al suo lavoro, udì talvolta per l'andito verso i chiostri sonare il passo del grande Ferrarese, e levato il capo lo vide passare conversando con Domenico Buonvicini o con Francesco Valori delle cose di governo e delle ire di Roma e del Duca di Milano, o intrattenendosi con qualche mo-

naco della fondata scuola di pittura e del vero e nobile fine delle arti belle.

Forse, anche, ebbe talvolta Domenico subitamente il senso di una grande presenza umana. Il monaco bianco guardava l'opera del mite artefice e quel fiero sguardo profondo si fissava silenziosamente e angosciosamente sul gesto sacerdotale di Gesù, che benedice e consacra, sulla maèstosa compostezza degli Apostoli che ricevono in quel giorno il solennissimo deposito della pura dottrina del Cristo, non solo, ma anche della futura dignità della sua chiesa in terra.

IL CENACOLO DI FOLIGNO

IL CENACOLO DI FOLIGNO.

❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

OTTO una barbara mano di bianco questa finissima ed aristocratica pittura rimase per lunghi anni occulta.

Soppresso l'antico monastero di Sant'Onofrio, era stata la grande sala terrena del refettorio ceduta ora ad uno, ora ad altro, finchè nel 1841, essendo occupata da un vetturale che vi teneva i suoi foraggi, venne un giorno in luce, per una scalfittura nella parete, un piccolo lembo di calce colorita: e ben tosto visse novamente l'Idea dell'artefice, i dodici furono assisi intorno al Cristo, nell'imaginaria sala aperta sull'atrio, davanti agli occhi dei cittadini accorsi per vedere la meravigliosa apparizione, e far commenti sui pregi dell'opera e sullo autore di essa, che alcuni, da prima, vollero il Perugino.

Le dita levate del Maestro benedicevano l'agnello pasquale, posto innanzi a lui, mentre sul desco altri piatti sparsi contenevano gli avanzi del convito.

Ma la umidità, l'incuria, gli sfregi patiti — tanto nel giorno in cui venne coperta dal bianco, come in quello in cui fu da esso finalmente liberata per tornare alla luce — avevano in tal guisa offeso la bella pittura, che fu giudicato necessario un restauro, e le porte del vecchio ritiro chiuse al pubblico per lo spazio di due anni, non si riaprirono se non quando gli artisti ebbero finito l'opera loro.

E i cittadini di Firenze accorsero di bel nuovo, si compiacquero di contemplare la squisita scena, i fini volti, il colorito armonioso, la perfetta composizione: ma esultò la folla udendo pronunziare il grande nome dell'Urbinate che si disse essere tracciato in lettere d'oro sulla veste di Tommaso, precisamente nel gallone che circonda lo scollo!

Pure, taluni rimanevano perplessi: al primo comparire dell'affresco, due anni innanzi, i piatti contenevano gli avanzi della cena pasquale, e nel bacino posto davanti al Signore si vedeva l'agnello immolato secondo il rito di Mosè nel primo giorno degli azzimi: adesso tutti i piatti erano vuoti!

I restauratori avevano lavorato assai, rinfrescando la tovaglia, nettando i piatti, dando più vivo colore alle vesti degli Apostoli e perfino facendo tornare in luce una iscrizione intorno al collo della veste di Tommaso, iscrizione che, secondo testimoni oculari, prima non si scorgeva affatto.

In essa si credette rintracciare a grande stento un U e un R, e forse un M. D. V., interrotti da sigle

e minute ornamentazioni. L'U posto innanzi all' R verrebbe a significare che Raffaello avesse firmato Urbino Raffaello, cosa non mai vista.

Pure, si ripetè il nome del grande Urbinate. Non si era la sorella di Taddeo Taddei ritirata religiosa nel monastero di Sant'Onofrio? Raffaello Sanzio non alloggiò egli forse nella casa di Taddeo Taddei, sì che attendibile fosse il ritenere che egli decorasse di suo pennello quel refettorio per fare opera gradita all'ospite amico ed alla di lui sorella?

Il Granduca acquistò l'affresco per sessantamila lire.

Ma in realtà l'iscrizione era una pura fantasia; e le pretese iniziali una imitazione di lettere arabe che non significano assolutamente nulla e sono un semplice motivo di decorazione.

Contempliamo l'opera, foggiata in alto a semicerchio, lunga circa otto metri e contornata da un fregio ove sono dipinte cinque teste di santi della stessa mano.

La sala è aperta sull'atrio dalle colonne quadre adorne di arabeschi finissimi: oltre, sotto gli alberi, alla Peruginesca — se bene gravi alquanto — dormono i tre Apostoli e Gesù prega: l'angelo è in cielo, e sopra una nuvoletta vola verso la terra col calice della passione in mano: oltre ancora si distendono le campagne, i colli verdi, con le strade serpeggianti che menano lungi, e per le quali i Messi della Buona Novella porteranno al mondo degli uomini la parola d'amore.

Intorno al desco è una atmosfera di pace, se bene il dramma sia profondo: una sobrietà sì grande di

movimenti umani che quasi confina con una certa freddezza: a pena a pena qualche gesto indica la vita.

Gli stalli sono coperti di una stoffa verde rabescata di fogliame nero, il Cristo benedice, serenamente, il mistero, la transubstanziazione delle specie; Giuda, di faccia, volge la testa, poichè il Nazzareno lo guarda con una commiserazione infinita, fisso: Pietro lo guarda, stringendo in mano il coltello, Bartolommeo lo guarda, Matteo lo guarda, ed egli non sostiene la fissità accumulata di quegli occhi, e l'argento che tiene in mano gli pesa insostenibilmente. Nessun uomo mai ebbe un attimo di simile angoscia.

S. Iacopo Minore, seduto nel primo stallo presso S. Andrea e somigliante un poco al Sanzio, posa una mano sull'altra con un atto di estrema naturalezza; S. Tommaso, assorto, empie il proprio bicchiere, mentre più lungi, alla estremità del seggio, S. Taddeo, modellato con rara maestria, interrompe, per ascoltare, il gesto della mano che portava alla bocca il cibo.

E Giovanni non ode, ha gli occhi chiusi, non cura se non l'intimo poema d'amore: la mano del divino amico posa sul suo omero, dolcemente.

A quale anima di artefice dobbiamo noi questa pittura? Appartiene essa alla scuola toscana o alla scuola umbra? o pure partecipa di ambedue, fondendone le caratteristiche, le tendenze e le aspirazioni?

Molte furono le discussioni mosse e proseguite in proposito. Sino dai primi tempi si accese una controversia lunga, alimentata da pazienti ricerche e dedu-

zioni sottili: furono pronunziati molti nomi, da quello del Perugino a quello del Ghirlandaio e di Raffaello, da Neri di Bicci al Pinturicchio, da Gerino da Pistoia a Raffaello Carli ed allo Spagna. Sino adesso, peraltro, le diverse opinioni sono rimaste allo stato di congetture semplici, prive di saldo fondamento.

Consideriamole alquanto, ad una ad una.

L'affresco, da prima, venne senz'altro attribuito al Perugino per le molte analogie di concetto e fattura che esso presenta con l'opera di Pietro Vannucci — e noi non siamo lungi dal ritenere che egli difatti ne potesse essere l'ispiratore e vi lavorasse in alcune figure — ma dopo maturo esame si dovette pur convenire trattarsi qui di un fare più largo e riconoscere nell'affresco di Foligno la mancanza di esagerazione nella convenzionalità delle pieghe e nella forma dei piedi, di quadratura nella parte inferiore delle teste, caratteristiche del maestro umbro. Alcuni tratti costringevano quindi gli studiosi a rivolgersi alla scuola toscana e più specialmente al Ghirlandaio, di cui, in alcuni meccanismi ed espressioni, l'affresco dà non dubbia ricordanza. Ma di nuovo la presenza di manifestazioni tipiche della scuola umbra ed estranee al Ghirlandaio rigettano ancora nelle perplessità.

Secondo il Burckhardt, esso sarebbe del Pinturicchio appunto per la compenetrazione della scuola fiorentina e peruginesca, e per la somiglianza con le pitture di Spello, sebbene il carattere delle pieghe sia assolutamente diverso; mentre altri lo vogliono dello

Spagna per il modo di piegare e per gli atteggiamenti che rammentano molto la tavola di Assisi.

In quanto poi a Neri di Bicci, l'errore è nato per avere il Bicci, nel 1461, rappresentato in questo monastero una Cena, come apparisce nel *Libro di Ricordanze del Munisterio di Faenza* ora all'Archivio di Stato. Ma l'opera del Bicci, eseguita in una sala del piano superiore, è adesso sparita. La descrizione contenuta nei *Ricordi* porta una così singolare somiglianza di forma e di soggetto fra questi due affreschi che il Gargani, indotto in errore, ci assicura essere la presente Cena opera del Bicci, mentre ciò è assolutamente inammissibile per ragioni di storia e d'arte.

Il magico nome del grande Urbinate empì di gioia i cuori fiorentini: ma possiamo noi senz'altro accettare pel nostro affresco sì glorioso battesimo, autenticato solo da alcune caratteristiche assai contrastate e dalla leggendaria iscrizione d'oro che sorse sì inaspettatamente ai giorni del restauro?

Raffaello aveva senza dubbio subito l' influenza della scuola fiorentina pel tramite del Ghirlandaio, di cui portò poi nelle sue opere, e specialmente nella *Disputa del Sacramento,* il fare largo, quella franchezza nel toccare i capelli, quell'arte squisita di contornare le masse con tinta neutra, il panneggiare grandioso, sobrio e nobile. E queste caratteristiche noi ritroviamo anche qui, ed una grande somiglianza di fattura con l'affresco di San Severo, ed il segno dottissimo e un po' crudo dei due ritratti di Angelo e Maddalena Doni.

Essa non ci sembra un'opera giovanile: primo, perchè è da presumersi che quando Raffaello venne per la prima volta in Firenze si dedicasse tutto a studiare le meravigliose opere dei maestri e in ispecial modo la cappella Brancacci; secondo, perchè vediamo qui le teste alquanto grosse e molta diversità con i tipi della *Incoronazione*, dello *Sposalizio*, e dell'affresco di San Severo; terzo, perchè la tecnica è franca e sicura, mentre nelle sue prime opere si sente una mano timida ed incerta.

La composizione poi ci vieta ritenerla un'opera matura appunto per la imitazione del Ghirlandaio, e perchè non è ammissibile che, imbevuto delle idee di Leonardo, di Fra Bartolommeo e forse anche di Michelangiolo, Raffaello si accontentasse di trattare un simile vastissimo soggetto nel vecchio modo, senza mettervi nessuna interpretazione nuova e personale.

Ultimamente poi, e come prova non assoluta ma meritevole di considerazione, sta il fatto che il Vasari nella sua estesa enumerazione e descrizione delle opere del Sanzio, non fa menzione dell'affresco di Foligno.

Tornati adunque all'unico punto che possa servirci di partenza per rintracciare l'autore di questa opera, il quale sembra voglia sottrarsi ad ogni ricerca, all'occhio del critico spassionato si presentano due pittori secondari, veramente, ma le cui opere, come il nostro affresco, portano impronto il duplice carattere della scuola toscana e della scuola umbra: Raffaello Carli e Gerino da Pistoia.

Del primo, pittor fiorentino allievo di Pietro Perugino o per lo meno di uno scolare di lui, abbiamo scarse notizie. Tre opere sole sono attribuite al suo pennello: la prima, che rappresenta l'*Apparizione del Cristo a S. Gregorio papa,* dipinta per la chiesa di Santo Spirito, fu portata in Inghilterra e oggi non si può rintracciare; la seconda, una *Apparizione della Vergine a S. Bernardo,* si trova nella Galleria di Monaco, sotto il numero 561 (attribuita al Perugino); la terza, *Nostra Donna in trono,* vedesi nella Galleria Corsini nel palazzo di Parione, segnata col n.° 1502.

Queste opere, e specialmente l'ultima, nelle quali si scorgono certamente le massime peruginesche, hanno peraltro anche la vivacità del colorito dei Fiorentini e qualche somiglianza con l'affresco di Foligno, nelle teste, specie quella del santo a sinistra della Madonna e quella del secondo Apostolo a sinistra del Maestro nella Cena di Sant'Onofrio.

Il secondo, Gerino da Pistoia, amico ed allievo del Pinturicchio, coloritore accurato, è imitatore del fare del Perugino, come ben lo dimostra la tavola rappresentante *La Vergine in trono,* in San Piero Maggiore di Pistoia, ma in ispecial modo il vasto affresco, quasi ignoto che trovasi nell'antico refettorio del convento degli Osservanti di San Lucchese presso Poggibonsi. Esso rappresenta la *Moltiplicazione dei pani,* è una opera importante e caratteristica la quale certamente rettifica il giudizio del Vasari che lo chiama « persona meschina nelle cose dell'arte ».

Gerino invece non ha il posto dovuto nella storia dell'arte, perchè sebbene si risenta delle influenze dell'ambiente e delle scuole, pure non manca di originalità; e non è priva di buoni fondamenti l'opinione di coloro che attribuiscono la Cena di Sant'Onofrio al suo pennello.

Difatti, tanto pel suo colorito più tosto caldo e dolce, come pel disegno dei piedi, pel cadere armonioso delle pieghe, pel moto aggraziato delle teste leggermente chine sul petto o sulla spalla, per l'espressione un po' remota dei volti e pel colore di certe capigliature di un fulvo speciale, la Cena di Foligno ha non piccola relazione con gli affreschi di San Lucchese e con le opere di Gerino che ammiriamo in Pistoia. Anche gli alberi, dal fogliame alquanto grave, rammentano quelli del monastero presso Poggibonsi, mentre nella pura scuola peruginesca sono sempre più sottili e trasparenti.

Con tutto ciò non ci è possibile attribuire definitivamente a Gerino questa bella e matura opera, nella quale si riassumono gli sforzi delle due scuole.

È d'uopo rammentarsi che, nel felice tempo della fioritura di nostra arte, ben diverse da quelle attuali erano le idee sulla questione della paternità d'un capolavoro. Le passioni umane, eternamente le stesse, la gelosia, l'entusiasmo, l'invidia, l'amore agitavano i cuori come adesso, ma erano diversi i punti di vista, e nella dovizia delle forme, delle parole, dei mezzi di espressione, tutti attingevano senza scrupolo alcuno al

fondo comune. I maestri erano veramente i padri, gli iniziatori amorevoli dei loro scolari, gli scolari uniti fra loro da una intrinsechezza fraterna, così che tutti i membri della grande famiglia scambiavano continuamente gli uni con gli altri le idee, i sentimenti, il sapere, il modo di concepire, di esporre, di comporre, di preparare, e talvolta lavoravano in due o in diversi ad una medesima opera tanto che le produzioni erano congiunte da un nesso assai stretto, diventando soltanto personali per le modificazioni impressevi spesso inconsapevolmente dalla intima natura dell'artefice.

È questa la ragione per la quale cotanto malagevole riesce spesso il battesimo di un capolavoro dell'età d'oro, come questo di Foligno, al quale probabilmente lavorarono diversi pittori.

Ci asterremo adunque per adesso dall'attribuirlo in modo assoluto all'uno o all'altro finchè la scoperta di un documento autentico non suggelli definitivamente una fra le diverse opinioni da noi esposte.

È da notarsi che nella libera copia di esso, esistente a Santa Maria a Candeli (via dei Pilastri, n.° 62), si riscontra tale e tanta somiglianza di fattura e figure da far supporre che la stessa mano alla quale è dovuto l'affresco di Candeli abbia avuto la sua parte di lavoro anche in quello di Foligno.

IL CENACOLO DELLA CALZA

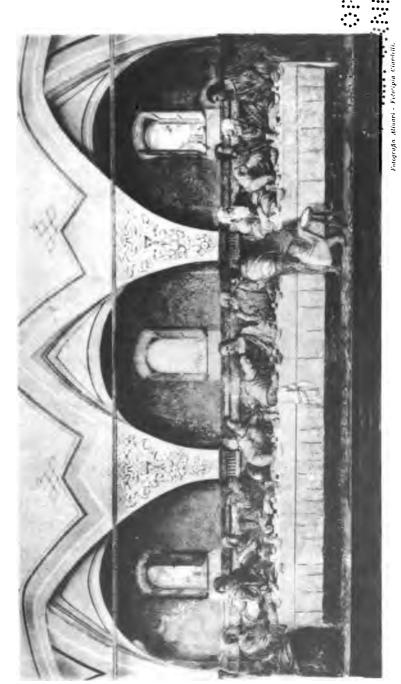
(FRANCIABIGIO)

Fotografia Alinari - Fototipia Ciardelli.

IL CENACOLO DELLA CALZA.

FRANCIABIGIO

65

❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈ ❈

MONACI Ingesuati portavano un cappuccio in forma di calza; però « della calza » fu detto quel monastero situato presso la attuale porta Romana — anticamente porta San Pier Gattolino — da essi alcun tempo posseduto.

Ma non dagli Ingesuati, sibbene dalle Cavalieresse di Malta che allora vi abitavano e per loro abbadessa avevano una dama della casata medicea, fu il Franciabigio chiamato a frescare la sala del refettorio.

Uomo semplice e laborioso e tenacissimo, costui ebbe in Firenze fama assai grande per alcuni buoni freschi eseguiti nella chiesa di San Giobbe, nel cortile della Annunziata e nel chiostricino dello Scalzo. Ma più forse era egli noto per la sua stretta amicizia con Andrea del Sarto, che per il vero valore della sua opera artistica, la quale si risente assai di quei limiti da cui la sua anima non seppe mai affrancarsi, sebbene egli possedesse tutta la scienza tecnica fiorentina.

Da Mariotto Albertinelli ebbe i primi insegnamenti, e si applicò con tanta intelligenza ed una sì ferma vo-

lontà, che il lungo ed accuratissimo studio del nudo e della prospettiva gli permise di superare molte difficoltà dell'arte e supplì in lui alla quasi totale mancanza di geniale invenzione.

La sala è oscura e triste. Larghe macchie di umidità hanno guastato la pittura, deturpandone miserevolmente il disegno e il colorito.

Sotto i tre archetti delle volte, adorni di fregi moderni, sono dipinte tre finestre aperte, dalle quali si vedono il cielo e le colline che veramente ridono al di fuori, le vecchie mura di cinta e una torre merlata.

La tavola è esageratamente coperta di suppellettili, rappresentate peraltro con somma accuratezza. Sui boccali si vedono la Croce di Malta, stemma dell'ordine delle Cavalieresse, e le palle dei Medici, arme della badessa.

Il Maestro, con la croce greca in capo, siede al centro della mensa: alla sua destra ha Giovanni, l'amore: la fede, Pietro, alla sinistra. Giuda, isolato, troppo piccolo pel primo piano, tiene in una mano il sacco delle monete, nascosto, mentre con l'altra fa l'atto di prendere il pane. Il moto dello sgabello respinto, dietro di lui, è assolutamente irragionevole, e tutta la scena è agitata da un movimento eccessivo che confina col disordine.

Ma in questo disordine palpita il sentimento dell'artefice, una specie di affettuosità semplice e ingenua

per la quale sentiamo la sua anima in disaccordo con l'anima del suo tempo, come il suo talento era in disaccòrdo con l'ideale latino per la proporzione delle figure.

Prima della grande fioritura dell'arte italiana, sino dai primitivi e quale eredità diretta dei bizantini, il raffinarsi del sentimento estetico aveva stabilito un certo canone delle proporzioni del corpo umano, canone che poggiava, più per istinto che per scienza, sui dati dello scheletro latino, con la sua testa piccola, le mani, i piedi piccoli, il tronco slanciato atto a dare pieghevolezza e ritmo ai movimenti.

Il Franciabigio abbandona, forse inconsapevolmente, la lunga tradizione; e invece di tendere, come i suoi contemporanei — nella ricerca della eleganza — ad allungare il corpo, egli concepisce ed esprime figure un po' tozze, esagera la grandezza delle estremità, fa le teste pesanti, in una parola, dimentica nelle sue figure le proporzioni italiane.

Questo difetto è incomprensibile in un uomo studioso ed applicato come il Franciabigio, tanto più quando pensiamo alla intrinsechezza della sua vita con quella di Andrea del Sarto, l'eccellente disegnatore, ed alla lunga comunanza dei loro lavori.

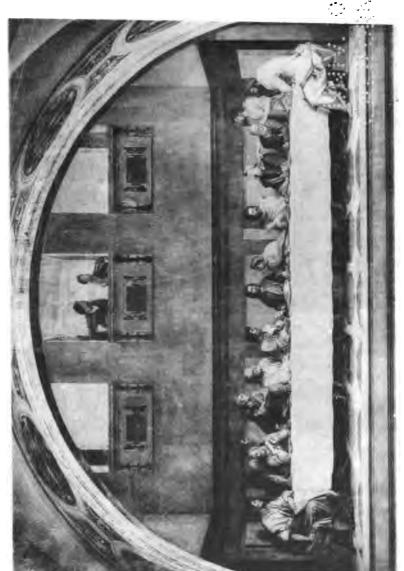
Ma il modesto artefice dalla inferiorità del suo talento tecnico si risolleva per la forza del sentimento espresso nell'opera sua. I moti più intimi ed umili del cuore umano trovano felice espressione sotto il suo pennello, e questo soffio vivo che anima le sue pit-

ture, si fa sentire anche in questo Cenacolo della Calza, sciupato dall'umido, dalla polvere e dall'incuria, in ognuna delle figure della Cena sotto le tre ideali finestre aperte sul mondo.

Quella nell'angolo destro oltre la quale si vedono le case ed il cielo annuvolato, offre a coloro che vogliano accogliere le voci dei simboli semplici, una parola di bella ed intima significanza. Sul davanzale posano due colombi bianchi: uno viene dall'esterno, dalle terre degli uomini, e per i voli lunghi sul vano romore e sulla vana agitazione, è stanco e si riposa, ascoltando l'altro, che sembra narrargli il mistico convegno delle anime raccolte, il mistero compiuto nel silenzio interno, pel quale la natura umana può ricongiungersi alla natura divina, rinfrancarsi alla sorgente dell'essere, nella miracolosa unità ultima delle sostanze.

IL CENACOLO DI SAN SALVI

(ANDREA DEL SARTO)

Fotografia Alinari - Fototipia Ciardelli.

IL CENACOLO DI SAN SALVI.
ANDREA DEL SARTO

UESTA sala è un santuario non solo dell'arte, ma anche della vita, poichè i misteri dell'anima umana, nel profondo segreto della loro elementare semplicità, vi palpitano tutti, incarnati dal pennello di Andrea, di colui al quale i secoli hanno conservato e conservano — in perpetua consacrazione — il nome di «Senza errori», conferitogli dall'entusiasmo dei contemporanei.

La primitiva costruzione del monastero vallombrosano — celebre poi pel soggiorno fattovi dagli imperatori Arrigo II e Arrigo III, per l'assedio postovi dal vescovo simoniaco Pietro Mezzabarba, pe' prodigi operativi da S. Giovanni Gualberto — si riduceva originariamente ad un piccolo oratorio costruito circa l'anno 846 nel piano detto di «Parentinule», e dedicato a S. Salvi vescovo di Amiens.

Con l'andar degli anni, la cappelletta diventò chiesa parrocchiale, e dal giorno in cui passò nel possesso di S. Giovanni Gualberto, al quale il priore Berizzone

Bellincione «offerì sè, la sua chiesa, il suo avere» (1036), andò ampliandosi, ed a mano a mano si arricchì di opere d'arte.

Nel 1515 essendo già chiara in Firenze la fama di «Andrea d'Agnolo», detto del Sarto, per le sue pitture a fresco al «chiostricino della Nunziata nella Sapienza», il generale dei Vallombrosani di San Salvi gli allogò, nel proprio convento, l'arco della volta del refettorio, ed una delle pareti, onde vi rappresentasse l'ultima Cena.

L'artefice mise tosto mano all'opera, tracciando nella volta cinque tondi: in quello di mezzo dipinse tre facce identiche (simbolo della Trinità che venne poi proibito da Urbano VIII) ed una figura di santo in ognuno degli altri quattro: S. Benedetto, S. Giovanni Gualberto, S. Salvi vescovo, S. Bernardo degli Uberti, frate e cardinale.

Ma per ragioni non bene appurate, e che derivarono forse dai monaci, forse dal pittore, Andrea interruppe il lavoro, che gli venne in seguito novamente allogato il 15 giugno 1519 da Don Ilario Panichi, il nuovo abate «galantuomo e di giudizio», pel prezzo di «38 fiorini d'oro larghi», e che egli non riprese sino al 1525, lavorandovi poi a suo talento e terminandolo nel 1527.

Era da poco finita l'opera stupenda di Andrea quando l'ora di lotta e di lutto suonò per la Repubblica. Arresesi le città di Cortona e di Arezzo, il principe di Oranges marciava su Firenze, e i signori Dieci

fra altre misure di difesa ordinarono che dentro il raggio di un miglio all'intorno della città fosse distrutto ogni edifizio e guastata ogni terra affinchè le soldatesche imperiali restassero prive di ricoveri nè trovassero da devastare o predare. Il piccone dei demolitori atterrava dunque frettolosamente borghi, monasteri e chiese e sotto la furia dei colpi erano già caduti in rovina la chiesa, il campanile e parte del convento di San Salvi. Ma penetrati nella sala del refettorio, gli inviati della Repubblica si arrestarono sbigottiti davanti alla meravigliosa pittura e non ebbero animo di proseguire in quel luogo il lavoro di demolizione.

Il genio creatore di Andrea trasfonde nella sua opera una tale forza di unità che lo spirito di chi guarda sente paralizzate le proprie facoltà di analisi, e può solamente abbandonarsi alla gioia di contemplare un perfetto capolavoro di bellezza.

L'attenzione è presa tutta intera, senza cammino progressivo, per la meravigliosa potenza centrale del disegno, e l'occhio il più esperto tenterebbe in vano penetrare nella magica integrità dell'insieme.

Andrea, semplice, e sobrio e pur magnifico, possiede una grazia diretta, non artificiale, ingenua e quasi selvaggia, non mai volgare. In lui, nessuna ricerca scientifica di tecnica: l'ispirazione ed i mezzi per esprimerla sembrano zampillare da una medesima copiosa e profonda sorgente intima. Egli è un amatore calmo

e indipendente della natura, libero dalle inquietudini e dagli squilibri che turbano tanto di frequente l'artefice nell'atto di generare l'idea.

Un insieme cotanto compatto e le cui parti sono intessute cotanto strettamente le une con le altre dalla legge della perfetta e semplice armonia, distoglie da ogni desiderio e fors'anche da ogni possibilità di critica speculativa: noi contempleremo adunque idealmente i personaggi nella significanza del loro carattere morale tale quale essa ci apparisce pel tramite della forma evocata e resa sì magistralmente dal grande maestro.

Per sventura, una tenda, posta a scopo di preservare la pittura, o forse meglio per toglierne la libera vista ai visitatori, nello scorrere ripetutamente recò danno non lieve ad alcune figure, fra altre a quella di Simone, a cui tolse le sopracciglia, le rughe della fronte, le modulate tinte degli zigomi, del naso, la freschezza del tocco nei capelli e nella barba.

L'arco adorno delle cinque lunette apre la sala non molto profonda, sulla maggior parete della quale, in alto, una loggia a tre vani quadri lascia vedere il cielo primaverile. Appariscono nello sporto due mezze figure, un uomo affacciato al piccolo parapetto ma con la testa voltata verso la donna che passa, — forse Veronica, — portando uno dei vassoi della cena. Vedremo più oltre come questo gruppo sia nel colorito dell'insieme una nota di somma armonia.

Nella casa di Giuseppe di Arimatea, Gesù siede a mensa davanti all' agnello immolato secondo il rito ebraico dal levita figlio di Simeone: sappiamo che nelle invisibili sale laterali i discepoli anch'essi si sono disposti intorno al desco, presieduti da Natanaele ed Eliacino, dopo aver cantato il bel salmo CXVIII, *Beati immaculati in via.*

Un soffio potentissimo di commozione anima il convito intorno a Gesù: egli solo, immobile nell'eterno, centro d'immutabilità perchè d'assoluto vero, tra i due principî relativi del bene e del male, Giovanni e l'Iscariote, a pena solleva la mano, che tiene il pane senza lievito, verso Giuda. E il dramma maggiore, tutta la bellezza e la tragedia umana, palpita nelle tre figure centrali.

Andrea non mise Giuda al bando, non lo fece sedere alla estremità del desco col prezzo del tradimento in mano, non gli diede a compagno il gatto, non lo rappresentò in sembianze grottesche o mostruose: lo pose alla destra di Gesù, più prossimo di Simon Pietro, fra i convitati senza aureola.

Giuda vive in questo momento un attimo di passione profonda: la intensità del suo desiderio d'ideale lo ferisce e lo consuma.

Il suo temperamento avido di tutti i sapori della vita, che gli fece trascorrere la giovinezza negli eccessi delle passioni animali, e quindi con uguale ardore cercare nella verità appagamento ai bisogni dello spirito, alla necessità di un culto, lo trasse nella schiera dei seguaci del Nazzareno.

Ma il Messia, per lui come per la maggior parte degli Israeliti, doveva essere un re vincitore e glorioso, avere lo scettro in mano e la corona in fronte, e siccome il Cristo lungi dal conquistare dominio e ricchezza, fatto segno di persecuzione ogni giorno più accanita, e privo d'ogni bene terreno, era solo acclamato dai poveri e dagli umili, il Cristo non corrispondeva più all'ideale d'Iscariote. Così, mentre Giovanni, l'amore, tutto si protende per darsi, perdendo di vista la propria personalità ed immergendola tutta in quella del Maestro, Giuda si trattiene ed afferma la sua, compiendo la scissura tra la creatura ed il suo principio divino.

Con sommo ardire, Andrea veste le sue figure dei colori più accesi, senza preoccupazione di varietà nè di alternativa. Tra le note gialle, verdi, turchine, predomina il rosso che troviamo adoperato sia pel manto sia per la tunica di sette dei commensali, oltre che pel pavimento, mentre la sua nota completa l'accordo nel gruppetto della loggia.

Giuda e Matteo sono vestiti esattamente con le medesime tinte: il giallo e il verde. Il turchino addosso a Giovanni e a Pietro è crudo assai: le ombre nella veste verde di Giuda sono violette!

Con un simile sfoggio audacissimo di colorito, qualunque altro artefice avrebbe ottenuto solo un terribile accozzo di note stridule e insieme monotone: ma egli, tranquillo come un sonnambulo, con i minori mezzi riesce invece a comporre una armonia compatta, senza

varianti, senza modulazioni, e anch'essa come il suo disegno, centralizzando invincibilmente l'attenzione, disperde ogni senso ed ogni forza di critica.

L'occhio ed il cuore di chi contempla questa scena, è subito preso e tenuto dal dramma che si svolge, ed anche le due crude macchie turchine costringono la vita del componimento a convergere senza sforzo nella figura del giovine Rabbi, facendo all'intorno melodiosamente ed equilibratamente vibrare il grande e sonoro accordo rosso, sul sordo fondo verdastro.

Profondo osservatore del corpo umano, il nostro artefice in pieno possesso della anatomia ha colto e vigorosamente espresso la segreta unità che collega, nella natura, le membra tutte di un individuo, appunto perchè l'anima di lui ne è unica vita.

Il carattere di ogni uomo, se è impronto nelle linee del suo volto, non lo è meno nel timbro della voce, nel ritmo dei movimenti, nella forma delle mani, dei piedi, nelle attitudini dell'intero corpo.

E qui, veramente, lo studio delle mani, dei piedi, dei gesti, e la loro correlatività, richiederebbero un volume intero di illustrazione: le mani sono nervose o molli, fini o rozze, attive o accidiose, pronte ad afferrare o a cedere, ad operare o a distruggere, ad accettare, a prendere, a dare: i piedi, agili o tardi, austeri o fiacchi, energici o deboli, flemmatici o pronti a camminare alacri per le diverse strade della vita: e mani e piedi, pel pennello magico di Andrea, corrispondono meravigliosamente al diverso carattere dei

personaggi, non solo, ma rivelano a chi sappia vedere, il diverso grado e la diversa natura delle commozioni, che fanno battere i cuori nell'attesa del grande avvenimento.

Pietro, con un gesto incerto che risponde alla sua indole, posa la mano sinistra sull'avambraccio destro, come se un timore lo cogliesse di non poter resistere a qualche prossima improvvisa deficienza morale: par dica: « Se dovessi essere io, il traditore? »; il piede rozzo e sformato dalle fatiche, è alquanto sospeso, come il pensiero dell'uomo; gli occhi guardano nel vuoto.

Accanto a lui, Tommaso, giovane e robusto, scatta su, pronto alla critica, alla inchiesta, al dubbio: egli incrocia con disinvoltura i piedi energici, mentre le sue mani risolute premono la tavola, concitatamente. Tutta la persona grida: « Non sarò io quello che cadrà in un simile abisso! » E lo sguardo fiero sembra gittare un rimprovero verso il Maestro.

Andrea, oltre Tommaso, congiungendo debolmente le mani, poggiando ambo i gomiti sulla tavola, inchinando il capo sulla spalla destra, mentre la palma dei piedi posa tutta sul pavimento, cerca invano col pensiero un appoggio in tanta tristezza, o una spiegazione alle parole del Signore.

Taddeo, come Tommaso, si è levato, ma solo per veder meglio, per intender meglio.

Filippo, una delle più belle figure di tutto il componimento, si appoggia sul magnifico braccio destro,

mentre la mano sinistra, nella quale si trova una profonda analogia di espressione raffinata sino alla morbosità col volto, prende con le dita l'orlo della tavola. Egli sta per levarsi: alzerà con calma e dignità la voce per protestare contro la possibilità del delitto.

Giacomo Minore, a sinistra di Giovanni, è cugino di Gesù, col quale ha grande somiglianza fisica: anch'egli congiunge le mani, ma con un gesto personale, tanto dissimile da quello molle di Andrea come da quello stupefatto di Giacomo Maggiore. Egli esprime tacitamente una pena intima, e volge la testa come per cercare negli altri adesione al proprio sentimento.

Simone protesta in silenzio, ed il moto col quale il suo corpo si getta indietro, indica la sorpresa e la ripugnanza, rivelata pure dalla attitudine delle mani aperte come per una difesa.

Giacomo Maggiore, di età avanzata, calvo, congiunge le vecchie mani rudi, voltandosi al suo vicino con una espressione mite di stupore. Dimanda che gli venga spiegato: non ha inteso bene.

Matteo, brusco, si è levato: le sue mani nervose si posano sulla spalla di Simone e su quella di Giacomo, come per indurli ad ascoltare, e la stretta corrispondenza fra il volto affilato ed ascetico, il braccio magro, ma non scarno, il gesto vivace, la mano pronta, ci danno tutto il carattere dell'uomo espresso nel corpo.

Bartolommeo, col gesto delle mani alquanto vago, e lo sguardo volto al Maestro, sembra aspettare la

seconda parola che spiegherà la prima, sicuramente, e dissiperà l'ombra improvvisa caduta sui loro cuori.

Giuda ha la mano destra semiaperta, per un moto di sorpresa; la sinistra, sul petto, protesta. Esse sono asciutte e nervose, ma non ascetiche come quelle di Matteo. Mani forti, dai nervi e dai muscoli tesi nella volontà, ed assuefatte ad aprirsi una via, in qualsiasi modo. I piedi agili ed energici hanno già l'atteggiamento del camminare: egli sarà il primo ad uscire, dopo il mistero.

Le mani ed i piedi di Giovanni sono giovani e fini, espressivi, in piena armonia col corpo delicato e col volto ancor quasi infantile.

E le mani di Gesù, meravigliosamente calme e dolci: la sinistra, con atto fraterno di pacificazione, si posa su quella del giovanetto e senza parole gli dice: « Queste cose tutte debbono essere. Non temere ». La destra porge il pane a Giuda, semplicemente, ma nell'atto si sente tutta la estensione della tragedia.

E gli occhi del Maestro non guardano omai più niente, s'immergono, oltre il tempo, nell'ineffabile.

❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋

LTRE a queste sette preziose rappresentazioni dell'« ultima Cena » di Cristo, vi sono nella nostra città alcune altre pitture del medesimo soggetto, le quali, sia perchè opera di artefici secondari, sia perchè copie più o meno libere di quelle già da noi descritte, non meritano speciale e particolareggiata menzione.

Ne faremo qui un semplice cenno, per completare questo studio.

I. Nella cella del convento di San Marco, ora segnata col n.° 35, sulla parete di levante, Fra Giovanni Angelico, il pittor beato, dipinse soavemente Gesù che porge la mistica ostia al discepolo amato, Giovanni.

Sette Apostoli sono in attesa, parte seduti, parte in piedi, dal lato opposto del desco quasi spoglio; mentre sul davanti, a destra, altri quattro, inginocchiati, congiungono le mani: ed uno di essi ha l'aureola nera!

A sinistra, la Vergine, prosternata, è assorta in una estasi profonda: oltre, per un vano aperto sull'orto, si scorgono gli alberi semplici, e un pozzo.

II. « M. Dardano Acciaioli, avendo fatto fabbricare la chiesa di San Niccolò, alle sale del Papa dietro Santa Maria Novella, nella via della Scala, ed in quella dato sepoltura ad un suo fratello vescovo, Leone Acciaioli, nel 1405 fece dipingere tutta quella chiesa a fresco di storie di S. Niccolò, vescovo di Bari, da Spinello Aretino ».

Alla cappella, ora ridotta a saletta, si accede dal corridoio che porta nella farmacia di Santa Maria Novella, via della Scala, n.° 12; ma oltre le storie di S. Niccolò vi si vede anche una Cena ben conservata. Sulla tavola, intorno alla quale siedono i dodici col Maestro — dissimile da quelle delle altre Cene per la sua forma rotonda — vi è, in un bacino, un piccolo agnello intero.

È opera interessante e sommamente armoniosa, a vero « buon fresco » giottesco.

III. Nella attuale caserma dei carabinieri, via dei Pilastri, n.° 62, antico monastero di Santa Maria a Candeli, vedesi un affresco, dal Milanesi attribuito senz'altro al Franciabigio. E veramente, nella gamba di mezzo della tavola, si vede segnato un F.° B.° Ma le lettere ci sembrano di carattere assolutamente moderno ed è probabile che fossero tracciate su alcuni segni antichi e poco netti, durante il restauro visibilissimo in tutta la parte inferiore e nella veste del Maestro.

Ad ogni modo non troviamo in tutta questa pittura il più piccolo tratto caratteristico della abilità tecnica del Franciabigio.

La composizione, le attitudini del Cristo e degli Apostoli, il tratto delle fisionomie e dei capelli rammentano molto l'affresco di Foligno.

Noi riteniamo che l'anima e la mano che crearono questa pittura non fossero estranee alla Cena di Sant'Onofrio.

IV. Dal chiostro, con doppia loggia e colonna dorica, nato nel 1490 — sebbene la attigua chiesa e il monastero fondato da Cione Tifa di Ranieri Vernacci fossero già vecchi di oltre due secoli — ed ove vuolsi sieno sepolti molti maestri del colore, Masolino, Tommaso da San Friano ed altri, si entra in un'angusta sala, parte del vecchio refettorio dei frati. Ivi, ad imitazione triste del glorioso Cenacolo di San Salvi, alcuni discepoli di Giorgio Vasari ritrassero la Cena cristiana.

Sulla tavola, cosparsa di frutta e di fiori tagliati, è grande sfoggio di suppellettili dalle più bizzarre forme; ma le figure tozze e sgraziate, il colorito inarmonico ne fanno opera più che mediocre, e dicono quanto l'epoca in cui venne concepita fosse esausta d'ispirazione.

V. Nei locali occupati dai Magazzini militari (via S. Gallo, n.° 27), e che anticamente facevano parte del

monastero di Sant'Appollonia, ove già trovasi la Cena di Andrea del Castagno, in una stanza terrena vi è un affresco che rappresenta anch'esso, in proporzioni assai limitate, il convito pasquale del Cristo. Opera mediocre del Poccetti, ma piena di movimento: in un angolo, si legge: B.° P.ᵘ, MDCXI. Deturpata dal tempo e dalla incuria, offre poco interesse.

È da notarsi la raggera intorno al capo del Maestro, e come Giovanni solo, di tutti i convenuti, abbia in testa l'aureola.

VI. Nel monastero delle Oblate, dipendente dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova, in un corridoio oscuro ed umido trovasi provvisoriamente un affresco ancora rinchiuso nella gabbia in cui venne ivi trasportato dall'Ospedale di Bonifazio.

Esso è di mano di Matteo Rosselli, e ci auguriamo che l'ufficio regionale lo liberi presto dalla umidità, dalla polvere e dalla gabbia che ne toglie la vista, per dargli finalmente uno stabile e adatto collocamento.

VII. Nel corridoio che mena al chiostro di Ognissanti d'onde si accede al cenacolo bello di Domenico Ghirlandaio, scorgesi sulla parete a mano destra un affresco attribuito a Carlo Portelli da Loro, discepolo di Rodolfo Ghirlandaio.

Esso è tutt'ora in gran parte coperto, e rappresenta l'ultima cena del Nazzareno, sopra un fondo di paese lontano.

VIII. Nel convento degli Angeli, ora compreso nei locali dello Spedale di Santa Maria Nuova, e precisamente sulla parete dell'Aula Magna, si vede una copia libera, o più tosto una barbara imitazione della Cena di San Salvi, attribuita, nei registri dello Spedale, a Rodolfo del Ghirlandaio. Vi sono invece ragioni per ritenerla opera di quel Michele Tosini che, essendo discepolo di Rodolfo, fu erroneamente battezzato dagli storici col nome di Michele del Ghirlandaio.

IX. Nel Conservatorio, già monastero degli Angiolini, in via della Colonna, è una Cena dipinta dagli scolari di Matteo Rosselli.

X. Nell'ex-convento di Badia è una Cena di ignoto artista del XVII secolo.

XI. Nell'ex-convento delle Cappuccine (Corso dei Tintori), ora caserma, è un grazioso dipinto della Cena, lavoro di Niccolò Lapi. Rimasto per molti anni coperto dal bianco, fu ultimamente liberato e riparato.

Decembre del 1902.